

# ФИЛОЛОГИЯ

**В. В. Химич**

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ ОБРАЗОВ ЕДЫ И ПИТЬЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХАИЛА БУЛГАКОВА**

Еда, Иван Арнольдович, штука хитрая. Есть нужно уметь, и представьте, большинство людей вовсе есть не умеет. Нужно не только знать, что съесть, но и когда и как... И что при этом говорить, да-с!

*«Собачье сердце»*

Аннушка здесь совершенно не важна. А важно то, что он заранее, понимаете ли, заранее знал о подсолнечном масле! Вы меня понимаете?

\* \* \*

Чашу вина? Белое, красное? Вино какой страны вы предпочитаете в это время дня?

*«Мастер и Маргарита»*

Образы еды и питья относятся к числу вечных в мировой культуре. Та или иная актуализация их в творчестве отдельных художников вызывается, как правило, самыми разными причинами объективного и субъективного порядка. Совокупностью их мотивирована и подчеркнутая эстетическая активность включения Михаилом Булгаковым такого рода образов в повествование и действие своих произведений.

Литературоведы пока касались этого вопроса лишь эпизодически: по сути, нет ни одной работы, автор которой ставил бы перед собой задачу сколько-нибудь обстоятельно развернутой характеристики функционирования этого пласта булгаковской образности. Между тем даже при беглом чтении невозможно не обра-

тить внимание на очевидную, намеренную проявленность концептов еды и питья в текстах писателя. По всему пространству художественного мира разбросаны запоминающиеся гастрономические метки: тут и «осетрина второй свежести», и «теплая абрикосовая», и стопка водки, и вилка с маринованным грибом в лапах кота, и «два бутерброда побогаче, с кетовой икрой» для Саввы Лукича, и многое еще другое. В абсолютном большинстве сюжетов имеются эпизоды завтрака, обеда или ужина, нередко с возлиянием. Более того, широкий спектр вопросов, связанных с приемом пищи, активно обсуждается действующими лицами — и в этом нельзя не видеть глубинного авторского намерения. Попытка осветить его и является целью данной статьи.

Прежде всего, пробуждение интереса к этой области явлений было вызвано спецификой исторического момента, который В. Розанов, в частности, определял как «апокалипсис нашего времени». Разрушенность нормального уклада жизни обернулась перемещением вещей в несвойственные им позиции, вызывая болезненное ощущение оскорбительной несуразицы происходящего. «Впечатления еды теперь главные. И я заметил, что, к позору, и господа, и прислуга это равно замечают. И уже не стыдится бедный человек, и уже не стыдится горький человек», — писал В. Розанов об унижающем чувстве голода [Розанов, 2000, 21].

Булгаков начал писать не о пище, а об отсутствии ее, касаясь эпицентра исторического конфликта и включившись проблематикой в созвучную в этом плане писательскую среду. Помещение темы еды как условия физического выживания на приоритетной позиции в творчестве самых разных авторов стало средством эстетической и нравственной оценки последствий социально-исторического эксперимента. В этом плане острая публицистичность и политическая непримиримость свойственна была произведениям А. Аверченко, Б. Пильняка, А. Ремизова, И. Шмелева. Резко остранившая по стилю «Поэма о голодном человеке» Аверченко буквально выкрикивала страшную правду: «У вас отнято то, на что самый последний человек имеет право — право еды, право набить желудок пищей по своему неприхотливому выбору, — почему же вы терпите?» [Аверченко, 1990, 212]. И перекликалась с ней трагическая повесть Шмелева «Солнце мертвых», рисующая реальный конец света, гибель от голода всего живого — от человека до птицы.

Не избежит плакатной зарисовки в этом роде и Булгаков, введя ее в очерке «Москва красная» в набросанную им панораму города: «И в пестром месиве слов, букв на черном фоне белая фигура — скелет руки к небу тянет. Помог. Голод. В терновом венце, в обрамлении косм, смертными тенями покрытое лицо девочки и выгоревшие в голодной пытке глаза. На photographиях распухшие дети, скелеты взрослых, обтянутые кожей, валяются на земле. Всмотрись, представишь себе, и день в глазах посереет. Впрочем, кто все время ел, тому непонятно. Бегут нувориши мимо стен, не оглядываются» [Булгаков, 1989б, II, 228]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание даются сокращенно — с указанием тома и страницы в квадратных скобках.

Апокалиптическая картина, подобная развернутой в «Солнце мертвых», была явлена уже в повести «Роковые яйца», где Булгаков, отметив, что «20-й год вышел еще хуже 19-го», перечисляет в заключение бед: «Наконец, в террариях зоологического института, не вынеся всех пертурбаций знаменитого года, издохли первоначально 8 великолепных экземпляров квакшей, затем 15 обыкновенных жаб и, наконец, исключительнейший экземпляр жабы Суринамской. Непосредственно вслед за жабами... переселился в лучший мир бессменный сторож института старик Влас, не входящий в класс голых гадов. Причина смерти его, впрочем, была та же, что и у бедных гадов, и ее Персикив определил сразу: “Бескормица”» [Там же, 47]. «Бескормной тощетою», «великой тощетою» назовет такое состояние и Ремизов в повести «Взвихренная Русь» [см.: Ремизов, 1990].

Сугубо личный жизненный опыт Булгакова весьма способствовал остроте звучания данной темы. Герою автобиографической прозы, знающему, что «для того, чтобы есть бутерброды, нужно зарабатывать миллиардов десять в месяц», хорошо знаком опасный блеск в глазах нищего, голодного человека. В «Записках на манжетах» (в главке «О том, как нужно есть») он приведет свое недельное меню: «В понедельник я ел картошку с постным маслом и 1/4 фунта хлеба. Выпил два стакана чая с сахарином. Во вторник ничего не ел, выпил пять стаканов чая. В среду достал два фунта хлеба взаймы у слесаря. Чай пил, но сахарин кончился...» [Булгаков, 1989а, 248]. Инстинктивно, спасаясь от неминуемой смерти, выводит отчаянный совет: «Берегитесь этого блеска. Как только появится, сейчас же берите взаймы деньги у буржуа (без отдачи), покупайте провизию и ешьте. Но только не наедайтесь сразу», «Иди к этим, которые живут в семи комнатах, и обедай...». Но всякий совет перечеркивает суровая правда жизни: «Сегодня, в субботу, получил деньги, объелся и заболел» [Там же, 249].

В пределах всего творчества Булгаков, в традициях народной культуры сближая образы еды и питья с областью смерти, по-особому формирует в этой позиции нравственно-оценочные критерии. Уже в «Записках на манжетах» автобиографический герой, до предела отчаявшийся, скажет: «Цилиндр мой я с голодухи на базар снес. Купили добрые люди и парашу из него сделали», а затем добавит бескомпромиссно: «Но сердце и мозг не понесу на базар, хоть издохну». Показательно выглядит и отказ истощенного Голубкова («Бег») от рюмки и закуски, предлагаемой «неидейным» Чарнотой в доме Корзухина: «Я не желаю» [III, 269]. В пределах метатекста на основе подобных отказов образуется некий мотив отвергнутого искушения, вследствие которого означенные образы еды и питья обретают далеко не частное значение. На вершине обобщения стоит эпизод отказа Иешуа от напитка, который давали осужденным перед повешением на столбы.

Как и все в произведениях Булгакова, этот вариант решения диалогически сопряжен с другим. Целый мир новых представлений осужден автором подобным образом в описании реакции членов МАССОЛИТа на смерть Берлиоза. Бытовое здесь первоначально выведено в зону сакрального: «Ровно в полночь все двенадцать литераторов (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — В. Х.) спустились в ресторан», а затем профанно торжествующе поставлено выше его:

«Да, погиб, погиб, но мы-то ведь живы! ...Кой-кто уже вернулся к своему столу и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил. В самом деле, не пропадать же куриным котлетам де-воляй?» [V, 62]. Повторная мотивировка поступка намеренно сниженными резонами («Чем мы поможем Михаилу Александровичу? Тем, что голодными останемся? Да ведь мы-то живы!») способствует комическому снижению изображаемого.

Суть и значение еды — вопрос, нередко обсуждаемый в произведениях писателя. Повесть «Собачье сердце» потому и видится ядром концепта, сложившегося в его творчестве, что в ней дискуссионно представлены существенно важные аспекты данного материала. Здесь именно впервые ставится, в частности, вопрос о законности существования специального помещения для приема пищи — столовых. Через изображение, казалось бы, частных событий в Калабуховском доме автор выходит к своеобразной иллюстрации суждения о торжествующей «разрухе в головах». Странность мотивировок открыто связывается автором с новым — коллективным сознанием: «Общее собрание просит вас добровольно, в порядке трудовой дисциплины, отказаться от столовой. Столовых ни у кого нет в Москве», — начинает Швондер, а на вопрос Преображенского, где же он должен принимать пищу, «хором ответили все четверо: “в спальне”». Аргумент, что столовой нет даже у Айседоры Дункан, приводит профессора в ярость: «Но я не Айседору Дункан! — вдруг рявкнул он, и багровость его стала желтой. — Я буду обедать в столовой, а оперировать в операционной! Передайте это общему собранию, и покорнейше прошу вас вернуться к вашим делам, а мне предоставить возможность принять пищу там, где ее принимают все нормальные люди, то есть в столовой, а не в передней и не в детской» [II, 137].

Из произведения в произведение Булгаков запечатлевает этот поединок нормы и антинормы — вытеснение из обихода привычных мест питания: взамен ресторана «Альпийская роза» создана канцелярия Главцентрбазспимата («Дьяволиада»), вместо простодушной «Акульки» открыто на Тверской «кафе на русскую ногу с немецкими затеями: аршадами, бальзамами и, конечно, с проститутками» («Похождения Чичикова»), вместо столовых появляются «столовки». Оценивая две эти позиции, Булгаков не скрывает своих симпатий: в его изображении пища, предложенная новой жизнью, отмечена некой ущербностью: пайковая селедка — ржавая, колбаса — из дохлого мяса, в коньяке слышится самогон, от портвейна московского человек не пьянеет, а так, «лишается всякого понятия». Даже и тогда, когда обращается внимание на нэповское изобилие продуктов, подчеркивается нарушенность процесса потребления: «Выставки гастрономических магазинов поражают своей роскошью. В них горы коробок с консервами, черная икра, семга, балык, копченая рыба, апельсины. И всегда у окон этих магазинов как зачарованные стоят прохожие и смотрят, не отрываясь, на деликатесы...», ибо все это «чудовищных цен»: астрономические цифры миллионов — «лимонов» пропускают за день неустанно шелкающие кассы [II, 218].

В булгаковских рассказах 1920-х гг. торговый ренессанс соседствует с вынужденной системой «пайков». Автор язвительно, путем остроумного сатирического

остранения гоголевского сюжета припечатает это изобретение хозяйственников: он даст возможность читателю послушать безоглядное слово новоявленного мошенника Собакевича: «А вы дайте мне бараний бок с кашей. Потому что лягушку вашу пайковую мне хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и гнилой селедки тоже не возьму!». Язвительное перечисление всевозможных пайков, которые получил нахрапистый герой («...был простой — дали ударный. Мало. Дали какой-то бронированный. Сlopал и еще потребовал... Дали академический»), подхватывается перечислением фантастических подвигов Чичикова, который «на себя получил, на несуществующую жену с ребенком, на Селифана, на Петрушку, на того самого дядю, о котором Бетрищеву рассказывал, на старуху мать, которой на свете не было. И всем академические. Так что продукты к нему стали возить на грузовике» [II, 232].

Неприязненное отношение к бытовому и психологическому складу новой жизни, в которой торжествует вкус простонародья, подчас проявляется в использовании Булгаковым специфических гастрономических меток. Так, уже в начале пьесы «Блаженство» технические расчеты инженера Рейна перебиваются возбужденным голосом соседки: «Селедки... Последний день...», затем следует «топот ног и стук в дверь»: «Скажите вашей супруге, что в нашем кооперативе по второму талону селедки дают. Чтоб скорее шла. Сегодня последний день». Этот испуг («селедки и... последний день») действительно поднимает эту бросовую, по сути, деталь на уровень чего-то судьбоносного, что значительнее даже ухода жены к любовнику. «Так что ж, селедки теперь пропадут, что ли?» — и долго еще слышится: «К любовнику ушла... селедки... последний день» [III, 383].

Булгакову же эти «селедки» как показатель всеобщей понижающей подмены подлинности вещей торжеством второсортности будут настолько ненавистны, что он сведет с ними окончательные счета в закатном романе в главе «Последние посещения Коровьева и Бегемота», устроив профанирующее пожирание Бегемотом селедок в Торгсине и мстительно бросив самозваного «сиреневого клиента», который «от лосося весь распух», в кадку с керченской сельдью, вследствие чего из нее был выбит «фонтан селедочного рассола» [V, 341].

С отвращением к этим «селедкам» в художественном мире Булгакова может сравниться разве что ярость против семечек. Эта деталь не раз будет упоминаться во многих произведениях, лейтмотивно становясь некой знаковой метой русопятства. Весело и ядовито изобразит Булгаков в рассказе «Неделя просвещения» святую простоту пробудившегося народа, насильственно и массово приобщаемого к культуре. Служивый Сидор, посланный военкомом на «Травиату», «коли он неграмотный», так рассказывает о своем посещении театра: «Купили *три стакана семечек* и приходим в “Первый советский театр”», и снова: «Представление еще не начиналось, и потому от скуки *по стакану семечек сжевали*». И действие оперы герой воспринимает в аспекте знакомого: «Ну, конечно, и выпивка тут же», «Альфред тоже пьет, закусывает», «Напился Альфред пьяный» [III, 214]. Непосредственная авторская интенция выплеснется по поводу семечек в «Столице в блокаде»: «Для меня означенный рай наступит в то самое мгновение, как в Москве исчезнут семечки. Весьма возможно, что я выродок, не понимающий великого

значения этого чисто национального продукта... но весьма возможно, что просто-напросто семечки — мерзость, которая угрожает утопить нас в своей слюнявой шелухе», и дальше: «Их надо изгнать — семечки. Их надо изгнать. В противном случае быстроходный электрический поезд мы построим, а Дуньки наплюют шелухи в механизм, и поезд остановится, и все к черту» [II, 263].

Булгакова раздражает поведенческое бескультурье людей. В этом свете обращает на себя внимание неоднократно встречающийся в его текстах специфический дискредитирующий штрих — фиксируемое автором «икание» героев. Всем памятна икота, замучившая Берлиоза и Ивана Бездомного после того, как они выпили «теплую абрикосовую», которая «дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской» [V, 8]. Непроизвольность икоты, однако, вводится автором в многозначительную согласованность с высокими материями, о которых берутся рассуждать эти скороспелые философы. Автор при этом убивает героев, не делая, что называется, ни одного выстрела, лишь ставя к месту данную подробность. Когда Берлиоз пытается внушить наивному Бездомному свои мысли об Иисусе («А то выходит по твоему рассказу, что он действительно родился!...»), автор вместо ответа Ивана конфузит его красноречивой подменой: «Тут Бездомный сделал попытку прекратить замучившую его икоту, задержав дыхание, отчего икнул мучительнее и громче» [Там же, 11]. Крестит рот Шариков, икнув при предложении Преображенского пойти в театр, и это вызывает поучительное замечание Борменталя: «Икание за столом отбивает у других аппетит». Откровенно травестийную функцию выполняет эта повторяющаяся деталь в изображении юркого Аметистова («Зойкина квартира»). Автор не согласен с ним, говорящим, что взыскатель Аллилуя — «экстраординарное явление в нашей жизни» и — следует знак: «Ик! А, черт тебя возьми! Селедки я, что ли, переложил за обедом? Ик! Пардон!» [III, 121]. На замечание Оболянинова, что коммерческий директор Гусь — вульгарный человек, Аметистов возражает: «Человек, получающий двести червонцев в месяц, не может быть вульгарным». И снова: «Ик! Какому черту я понадобился?». Когда сам Аметистов, подобно Шарикову, панибратски называющий Оболянинова то братишкой, то папаней, фамильярно бросает: «Да не будьте вы таким недотрогой! Что за пустяки между дворянами? Ик!» [Там же, 122], это неслучайно поставленное автором «ик!» означает и своеобразно выраженное несогласие с утверждением администратора, что «порядочному человеку при всяких условиях существовать возможно», и умело выполненное намерение поставить на место зарвавшегося «прохвоста».

Описывая многие случаи современного недоброкачественного питания, Булгаков зачастую прямо называл виновника этого, что придавало раздражающую остроту его произведениям. В «Собачем сердце», дав слово бродячему псу, он как бы отвел от себя все обвинения в контрреволюции. И полились недопустимые с точки зрения общепринятого речи: «Что они там вытворяют в нормальном питании, уму собаческому непостижимо. Ведь они, мерзавцы, из вонючей солонины щи варят, а те, бедняги, ничего и не знают! Бегут! Жрут! Лакают!», «Для чего вам гнилая лошадь? Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме» [II,

120—123]. «Негодяй в грязном колпаке, повар столовой нормального питания служащих Центрального совета народного хозяйства, плеснул кипятком и обварил мне левый бок. Какая гадина, а еще пролетарий!» [Там же, 119]. Выбрав стиль карнавального остранения, Булгаков лишь заострил публицистический эффект произведения, который достигается и плакатной открытостью речей самого профессора Преображенского: современную «краковскую» он назовет гадостью и отравой для человеческого желудка.

Помещая тему в исторический контекст времени, Булгаков вместе с тем создает на страницах произведений поистине языческий культ поварского искусства. В «Собачем сердце» он дает возможность читателю заглянуть в «царство поварихи Дарьи Петровны», где совершалось таинство приготовления пищи: «В черной сверху и облицованной кафелем плите стреляло и бушевало пламя... По стенам на крюках висели золотые кастрюли, вся кухня гromыхала запахами, клочкотала и шипела в закрытых сосудах». Здесь восстанавливается разрушенный космос: через два дня Шарик уже лежал рядом с корзиной угля и смотрел, как работает Дарья Петровна. И есть что-то природно общее в них: «Острым узким ножом она отрубала беспомощным рябчикам головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть... Шарик в это время терзал рябчикову голову» [II, 150]. Повествование здесь ведется неспешно: до деталей расписанная автором процедура приготовления котлет смотрится как дело, которому пришло время и место: «Из миски с молоком Дарья Петровна вытаскивала куски размокшей булки, смешивала их на доске с мясною кашицей, заливала все это сливками, посыпала солью и на доске лепила котлеты» — и снова: «В плите гудело, как на пожаре, а на сковороде ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка с громом отпрыгивала, обнаруживала страшный ад. Клочкотало, лилось» [Там же]. Подлинной идиллией, написанной в мягких тонах, венчается эта картина: вечером вычищенные кастрюли «сияли таинственно и тускло», «Шарик лежал на теплой плите, как лев на воротах, а черноусый и взволнованный человек... обнимал Дарью Петровну». Упорядоченность и предсказуемость являются следствием естественного развития событий: «Зинка в кинематограф пошла, — думал пес, — а как придет, ужинать, стало быть, будем. На ужин, надо полагать, телячьи отбивные» [Там же, 151].

В контексте нормального хода жизни Булгаковым представлены веками выработанные человечеством формы принятия пищи и разные по настроению варианты отношения к ней: «Утренний завтрак — полчашки овсянки и вчерашнюю баранью косточку — съел без всякого аппетита», «Ждали обеда. Пса несколько оживила мысль о том, что сегодня на третье блюдо будет индейка». Бросить «недопитую чашку кофе» для Филиппа Филипповича значило в этом свете нечто экстраординарное, ибо «этого с ним никогда не случалось».

Похоже, и автору дорога именно сама эта упорядоченность, закономерное постоянство каких-то фундаментальных оснований, поэтому, обсуждая на уровне героев, например, вопрос о нужности столовых, сам он, начиная с «Белой гвардии» и кончая «Александром Пушкиным», неизменно усаживает людей за обеденный стол. И даже в «Кабале святош» изображен «королевский ужин» и по-

ставлен «стол с одним прибором», за которым Людовик, а в его лице Франция, «ест цыпленка и не беспокоится», к этому столу приглашается и побледневший от оказанной чести Мольер. Так формируется уже на уровне метатекста утверждающая авторская интенция.

Булгаков сравнительно редко описывает вкусовые качества пищи, но он неизменно обращает внимание читателя на сервировку стола. Так, в «Белой гвардии» в ситуации всеохватного разрушения устоев мира, знаками сохранности нормы смотрятся упоминания о белой и крахмальной скатерти, о праздничном чайном сервизе, о чашках в виде фигурных колонок с нежными цветами снаружи и золотом внутри. Неповторимость, индивидуальная характерность сервировки особо подчеркивается автором, упоминаящим блестящий бок самовара, пилуфраже в сухарнице и чайник, на котором верхом едет гарусный пестрый петух. Словом, «прекрасно можно было бы закусить и выпить чайку, если б не все эти мрачные обстоятельства».

На фоне принципиального аскетизма и бытовой неприхотливости, культивируемой победившим классом, и на фоне безвкусицы купеческого шика нуворишей нэповского расцвета возведение Булгаковым еды в ранг ритуала и подчеркнутая эстетизация ее оформления выглядели вызывающе. Булгаков же писал так, словно не замечал этого раздражающего эффекта: «На разрисованных райскими цветами тарелках с черной широкой каймою лежала тонкими ломтиками нарезанная семга, маринованные угри. На тяжелой доске — кусок сыру в слезах и в серебряной кадушке, обложенной снегом, икра. Меж тарелками — несколько тоненьких рюмочек и три хрустальных графинчика с разноцветными водками...» [II, 140]. Булгаков охотно присоединяется к суждению Преображенского, что «еда — штука хитрая», и с удовольствием дает ему возможность «проповедовать» по этому поводу. Слово героя при этом снова включается в конфликтный диалог с социальными оппонентами: «Холодными закусками и супами закусывают только недорезанные большевиками помещики. Мало-мальски уважающий себя человек оперирует с закусками горячими». Вместе с тем герой вполне доброжелательно открывает истину в еде: «Налейте не английской, а обыкновенной русской водки... Дарья Петровна сама отлично готовит водку... Водка должна быть в сорок градусов, а не в тридцать... бог их знает, чего они туда плеснули...». Неспешная беседа касается многих предметов, в том числе и непосредственно достоинств употребляемой пищи: «Он подцепил на лапчатую серебряную вилку что-то похожее на маленький темный хлебик. Укушенный последовал его примеру. Глаза Филиппа Филипповича засветились: “Это плохо?” — жуя, спрашивал Филипп Филиппович. — Плохо? Вы ответьте, уважаемый доктор. — Это бесподобно, — искренно ответил тятнутый» [Там же, 141]. Застольная беседа рисуется как необходимая составляющая процесса еды. Можно, конечно, как это делает Шариков, поднять рюмку и произнести: «Ну, желаю, чтоб все», а затем «выплеснуть водку в глотку» и завершить подобное возлияние, с искривленным лицом склонившись над ведром; «пошатываясь в руках Борменталья», он «очень нежно и мелодически ругался скверными словами, выговаривая их с трудом».



Для того чтобы воссоздать черты приспособленного к человеку жизненного уклада, Булгаков нередко осуществляет выходы в кулинарные пределы недавнего прошлого. Так, используя форму притворной чрезмерной похвалы, в которой отчетливо слышатся гоголевские интонации, и играя словом восторженного рассказчика, Булгаков в «Мастере и Маргарите» дает читателю представление о гастрономически-кулинарных изысках, которые в недавнем прошлом были обычным явлением в ресторанном меню: тут и порционные судачки, и стерлядь в серебристой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей икрой, и яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках, и филейчики из дроздов с трюфелями, перепела по-генуэзски, какой-то экзотический суп-прентаньер. Перечисление дается по нарастающей: «Что ваши сижки, судачки! А дупеля, гаршнепы, бекасы, вальдшнепы по сезону, перепела, кулики? Шипящий в горле нарзан?!» [V, 58]. И, заведя читателя в бесконечные коридоры пиршественного великолепия, автор внезапным нарушением инерции перечисления («Но довольно, ты отвлекаешься, читатель!») констатирует необратимость исчезновения всех этих примет устойчивого социального уклада. Как «оставь надежды!» выглядит приведенная им оттеночная говорящая деталь: «Пахло луком из подвала теткиного дома, где работала ресторанная кухня». Недвусмысленная авторская оценка проглядывает в этом столкновении поэмы и прозаической констатации факта. Родной сестрой подобной «ресторанной кухни» смотрятся в произведениях Булгакова коммунальные кухни с годами нематыми окнами, с ревущими примусами на плите, коптящими керосинками и переругивающимися женщинами.

В выстраивании отдельных зон развернутого в произведениях концепта еды Булгаков подчас вступает в творческий союз с предшественниками. Одним из удачных выходов на встречу в этом роде является вовлечение в новый контекст знаменитой чеховской «осетрины с душком».

«Осетрина» как знак, отсылающий к известному претексту, вдруг появится в «Записках покойника» в сцене писательской вечеринки, на которой «должны были быть первейшие представители литературы, весь ее цвет» — новый и важный для героя мир, куда он страстно стремился. На входе в этот мир в тексте и появляется многозначительный штрих: Максудову с придыханием сообщают, что «будет заливная осетрина» [IV, 438]. Во всей послечеховской литературе, похоже, смысл этой детали остается отмеченным печатью ее создателя. Булгаков весело подыграет ему развернутым рыбным ассортиментом, неназойливо, но весомо разбросав по повествованию (начиная с коробок с кильками на письменном столе издателя) крупные и мелкие «рыбные» метки. Слово «расстегаи», впервые послышавшееся из передней с приходом долгожданного гостя, затем, как будто случайно, попадает в речь приехавшего из Парижа барственного Измаила Александровича, в связи с приездом которого и собрались писатели. «Расстегаи» вдруг становятся обескураживающим замещением ожидаемой речи про Париж: «Расстегаи подвели!... Зачем мы с тобой, Баклажанов, расстегаи ели?», а затем разворачивается пошлый рассказец о том, как конфузно «вырвало Кондюкова» на автомобильной выставке. И припечатывает автор эту картину торжествующей пошлости говорящей эмбле-

мой: «В это время уже горничная в белом фартуке обносила осетриной». Чехов остановился именно здесь. Булгаков же разыгрывает веселую интермедию, подставляя кривое зеркало к королеве антимира «осетрине» в виде травестийной карнавальской пары — «лососины», которая по принятым правилам балагана помещается в абсолютный низ картины: «Максудов под ногой ощутил что-то мягкое и скользкое и, наклонившись, увидел, что это кусок лососины, и как он попал под ноги — неизвестно» [I, 442]. Изображенный писателем хохот, заглушающий слова Измаила Александровича, является фоном этого игрового трюка, который становится лишь одной стороной медали, другая же, в прямом соответствии с функционированием смехового начала в искусстве Булгакова, образована признанием героя, не понимающего, почему ему «щемило душу и почему Париж вдруг представился каким-то скучным, так что даже и побывать в нем вдруг перестало хотеться»: «Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен» [IV, 446].

Не менее яркий образный ряд таких «гастрономических» узелков Булгаков разворачивает и в последнем романе. Так, в сильную характеризующую позицию поставлены образы-детали «балычка особенного», который Арчибальд Арчибальдович «у архитекторского съезда оторвал» и которым теперь подобострастно потчует «сомнительных оборванцев», «филейчика из рябчика», «свежей икры в вазе» и, конечно же, «двух увесистых балыков», которые обладающий феноменальным жульническим чутьем директор ресторана заблаговременно «запаковал в газетную бумагу» и «аккуратно перевязал веревочкой», а затем, выйдя через боковой ход, стоял, спокойно глядя на пожар, «с двумя балыковыми бревнами под мышкой» [V, 348]. Своеобразной комической отрыжкой смотрится при этом Бегемот, явившийся к Воланду с этого же пожара таким двойником флибустьера, держа «цельную семгу в шкуре и с хвостом» и объясняя: «Пламя ударило мне в лицо. Я побежал в кладовку, спас семгу» [Там же, 352].

Творчески воспринимая традиции, Булгаков вместе с тем формирует и резко индивидуальные контексты, эстетически выводящие мелочи кулинарно-кухонного обихода в позицию значительного смысла обобщения. Именно так в романе «Мастер и Маргарита» существует лейтмотивная подробность — масло. Навеки остается в памяти потрясенного читателя: «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» [V, 17]. Автор, однако, не позволяет читательскому восприятию остаться на поверхности событий. В своей привычной манере — играя, все же наводит на истину — он сразу же дает немало-важный, как окажется, взыскующий вопрос Берлиоза: «При чем здесь подсолнечное масло... и какая Аннушка?». Какая Аннушка, вскоре становится ясно из разговора женщин: «Наша Аннушка! С Садовой! Взяла она в бакалее подсолнечного масла, да литровку-то о вертушку и разбей!». Объяснить, при чем здесь растительное масло, первым берется незадачливый Бездомный: «Подсолнечное масло здесь вот при чем», — решительно начинает он, но не может двинуться дальше, скандально и опрометчиво лишь намекая на безумие Воланда. Автор же ведет читателя подсказывающим путем: во втором же абзаце главы о Пилате он напишет: «Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все теперь предвещало нехоро-

ший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета» [V, 19]. Многократно повторится эта тормозящая повествование назойливая деталь: «Казалось, что *розовый запах* источают кипарисы», «к запаху кожаного снаряжения и пота от конвоя примешивается проклятая *розовая струя*», «и к горьковатому дыму, свидетельствовавшему о том, что кашевары в кентуриях начали готовить обед, примешивался все тот же жирный *розовый дух*» [Там же, 20]. Запахом оливкового масла заполнено все пространство вокруг Пилата.

Невозможно пропустить этот важный для автора текстовый знак. И только самим героям все еще остается невнятным его указующий смысл. И Берлиоз склонен думать, что сумасшествием профессора объясняется «и страннейший завтрак у покойного философа Канта, и дурацкие речи про подсолнечное масло и Аннушку...» [Там же, 45]. Когда же совершается расплата за это упорное непонимание, в сознании потрясенного Ивана начала «вязаться цепочка»: «К слову “Аннушка” привязались слова “подсолнечное масло”, а затем по ч е м у - т о , — подчеркнет автор, — “Понтий Пилат”». И, собственно, два точных ответа назвал он, взвесив все: незнакомец «точно знал заранее» и «уж не подстроил ли он все это сам?!». Под знаком этого знания выстроено повествование о последнем пути Иуды. В «*масличное* имение» направляется он по указанию Низы. Говорящими текстовыми метками уставлена дорога к месту свидания, которая лежит мимо «*масличного жома*». Грозным предостережением смотрится серия назойливых деталей: Иуда уже видит «полуразрушенные ворота *масличного* имения», он бежит «под таинственной сенью развесистых громадных *маслин*», выходит к «*масличному* жому с тяжелым каменным колесом». Убийца появляется, вместо Низы, «отлепившись от толстого ствола *маслины*», и после убийства Афраний устремляется «в чашу *масличных* деревьев» [Там же, 306—307].

Оформленный таким образом в пределах всего романа лейтмотив связан со многими проблемными узлами его. Он наводит читателя на мысль о существовании надмирных сил, во власти которых находится судьба человека, а также сигнализирует о проявлении высшей предначертанности справедливого возмездия за творимое людьми зло, по каким бы побуждениям оно ни совершалось. Изначально основанный на парадоксах и в общефилософском плане осуществляющий сатанинское возмездие всем приложившим руку к уничтожению Христа, роман с использованием системы «масличных» маркеров неожиданно выстраивает смысловой ряд типологически родственных образов: Берлиоз (Бездомный) — Пилат — Иуда.

В булгаковском художественном мире, где серьезное существует в тесной связи со смешным, а веселые розыгрыши — рядом со свободной и трезвой правдой, в весьма широком диапазоне представлены разные смысловые коннотации концепта вина<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Частные подходы к этому аспекту темы тезисно обозначены в наблюдениях литературоведов над мотивной структурой последнего романа [см., например: Фрадкова, 2002; Пивдунен, 2002]. Ценные размышления по этому поводу содержатся также в статьях Б. Гаспарова «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”»; «Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова» [см.: Гаспаров, 1995].

Разные сорта горячительных напитков встречаются на страницах произведений Булгакова: белое «Айданиль» и красное церковное вино, московский портвейн и лимонная настойка, забористый бальзам и древнее «Цекубо», Фалернское вино, которое пил прокуратор, кровь-вино на балу у Воланда, шампанское и водка разных сортов, коньяк, пиво и чистый спирт. Водка часто самыми разными людьми любовно называется водочкой. Многие понимающие вкус в питье герои интересуются способом приготовления напитка. Так, с юмором описывает автор вора Милославского в «Блаженстве» и «Иване Васильевиче», когда тот взламывает буфет в квартире Шпака, достает водку и выпивает: «На чем это он водку настаивает? Прелестная водка! Нет, это не полынь...», а затем, пользуясь безнаказанностью, вторично звонит на работу хозяину: «Товарищ Шпак? Это опять я. Скажите, на чем вы водку настаиваете? Моя фамилия таинственная... Из Большого театра» [III, 428].

С одной стороны, писатель развернет в комических сюжетах изображение, что называется, бытового пьянства. Степа Лиходеев с его муками похмельного синдрома не более драматичен, чем смешон. Все стадии его мучительного возвращения к сознательной жизни тщательно прописаны автором: от безуспешных попыток несчастного определить, есть ли на нем брюки, и поправить здоровье с помощью верного пирамидона до причудливых галлюцинаций, которыми одаряло его похмелье. Спасительной же оказывается вечная мудрость, представшая в рецепте Воланда — «лечить подобное подобным». «Единственное, что вернет вас к жизни, это две стопки водки с острой и горячей (!) закуской», — заключает он. Не только упоминание именно горячей закуски, что в контексте булгаковского текста является, как помним, знаком подлинности вкуса, но и изображение по всем правилам, эстетически безупречно накрытого для оздоровления стола являются своего рода визитной карточкой специалиста: «На маленьком столике сервирован поднос, на коем имеется нарезанный белый хлеб, паюсная икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке и, наконец, водка в объемистом ювелирном графинчике. Особенно поразило Степу то, что графин запотел от холода. Впрочем, это было понятно — он помещался в полоскательнице, набитой льдом. Накрыто, словом, было чисто и умело» [V, 78]. Живописно явленная мечта героя открывает собственно авторское тонкое понимание предмета.

Вместе с тем смыслопорождающие механизмы функционирования этого специфического материала в эстетическом контексте булгаковских произведений выводят его за пределы собственно гастрономически-кулинарных значений и сопрягают с духовной, серьезной сферой человеческого существования. Он нередко становится неким подсобным языком для воссоздания общей смуты в реальности и сознании героев. Так накрыт стол для последнего ужина дивизиона в «Днях Турбинных». Автор сразу же отбрасывает восприятие происходящего как простой пьянки. «И так уж твердят, что у нас каждый день попойка», — говорит Елена, а автор отменяет это суждение как чужое. Он таким образом выстраивает драматургию сцены, что возникает ощущение теплой дружеской встречи людей близких и доброжелательно настроенных по отношению друг к другу. Вино пьется на

первых порах легко, с дружескими подначками («Я, собственно, водки не пью. — Помилуйте, я тоже не пью. Но одну рюмку. Как же вы будете селедку без водки есть? Абсолютно не понимаю»), с традиционными уговорами: («До дна, Леночка, до дна», «Леночка, выпейте, выпейте... выпейте» или: «Еще по рюмочке — ты не гони особенно»), со знанием деталей дела («Ах, боже мой, красное вино...» — «Солью, солью посыпем... ничего», «Ты, Никол, на водку-то не налегай»). Здесь и опытные выпивохи вроде Мышлаевского, и непьющий Лариосик, который по доверчивости и наивности все же напивается, — и все они люди «душевные и хорошие». И все же легкая безбидность застолья — только начальная нота сцены, все действие которой стремится к проявлению острейшего драматизма. «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке» — под воздействием выпитого вырывается наружу накипевшее, с трудом сдерживаемое напряжение, поэтому за привычным «Пью здоровье!» следует трезвая правда — яростный тост Алексея: «Когда мы встретимся с большевиками, дело пойдет веселее. Или мы их закопаем или — вернее — они нас. Пью за встречу, господи!» [III, 27], а затем и речь потерявшего над собой контроль ерничающего Мышлаевского, которая тоже венчается истерическим тостом: «Стало быть, я в компанию большевиков попал. Очень приятно. Здравствуйте, товарищи. Выпьем за здоровье комиссаров. Они симпатичные!». — «Виктор, не пей больше!» — «Молчи, комиссарша!» (Елене). Булгаков дает целую серию однотипных определений чрезмерности выпитого, то и дело слышно: «я сама из-за вас *напилась*», «боже, как *нализался*!», «Ты меня *напоил нарочно*», «Боже, как *нарезался*!», и в совокупности из всего этого формируется ощущение какого-то психологического морока, душевного смятения — результата исторического хаоса. На пике напряжения все сигналы несдерживаемого раздражения сводятся автором к одному мигу: куплеты Лариосика и Николки («Жажду встречи, клятвы, речи — все пустяки, все трын-трава»), общее сумбурное пение и жестово резкое — «Лариосик внезапно зарыдал», а как итог — пьяная выходка Мышлаевского, схватившего маузер: «В комиссаров стрелять буду. Который из вас комиссар?!» Вся тщательно расписанная до мизансцен и отдельных реплик тема питья позволяет автору «Дней Турбинных» неназойливо и психологически точно, без чрезмерной пафосности открыть подлинно человеческую драму проживания драмы исторической.

Мастер комедийного жанра, Булгаков, разумеется, широко использовал потенциальные возможности мотива вина и в выстраивании комедийных сюжетов. Для создания общей смеховой атмосферы им нередко активизируется комплекс бытовых реакций, особенно женских, на поведение выпившего человека. Набор обозначений как бы заготовлен заранее и безоглядно изречается в адрес виновника. Происходящая путаница героев, а следовательно, подмена адресата порождают комический эффект. Жена управдома Бунши в пьесе «Иван Васильевич», по ошибке приняв Ивана Грозного за своего исчезнувшего мужа, разражается обвинениями: «Жена, как проклятая, в кооперативе за селедками стоит, а он сидит в чужой квартире и пьянствует», «Да ты же окосел от пьянства!», «Ты на себя в зеркало-то погляди! Попрут тебя с должности!». Да и увидев, наконец, самого Буншу, она не

останавливается в прогнозах: «Вот он где! Что это, замели тебя? Дождался, пьяница?». Робкие оправдания обвиняемого: «Ульяна Андреевна! Чистосердечно признаюсь, что царствовал, но вам не изменил, дорогая Ульяна Андреевна! Царицей соблазняли, дяк свидетель!», — только разжигают ее пыл: «Что ты порешишь, алкоголик? Какой он царь, товарищи начальники? Он управдом» [III, 462]. Подлинный комизм, однако, заключается в том, что Ульяна неправа, но и права одновременно: то, что говорит Бунша, действительно похоже на пьяный бред.

Мотив возлияний в этой фарсовой комедии выступает одним из продуктивных приемов обеспечения эффекта веселой путаницы. С самого начала в квартире изобретателя Иван Грозный ведет себя как царь и не как царь. На вопрос расстроенного Тимофеева: «Вы водку пьете?» — он отвечает просто: «О горе мне!... Анисовую». — «Нет анисовой у меня. Выпейте горного дубнячку...», на что следует опасливое: «Отведай ты из моего кубка». И заключительное: «Вы полагаете, что хочу вас отравить? Дорогой Иван Васильевич, у нас это не принято. И кильками в наш век гораздо легче отравиться, нежели водкой. Пейте смело» [III, 436].

Мелодия, заданная уже в первом акте строками из баллады А. К. Толстого («Без отдыха пирует с дружиной удалой Иван Васильич Грозный под матушкой-Москвой. Ковшами золотыми столов блистает ряд, разгульные за ними опричники сидят»), поддерживается повторным их цитированием Милославским, а потом будет профанно развернута в действии в сцене царской трапезы. Бунша в царском облачении и назвавшийся князем вор возглавляют ужин-пир. «Почки заячьи верченые да головы щучьи с чесноком, икра да водки по желанию — анисовая, приказная, кардамонная» вызывают восторг Милославского: «Красота! ... Царь, по стопочке с горячей закуской (*пьет*)». Подчеркнуто смешны и «тонкие манеры» Милославского: «Ты пей, Федя, не стесняйся, — уговаривает он дяка. — Давай с тобой на брудершафт выпьем...» [III, 458].

Комическое звучание сцены обусловлено искусным совмещением и обыгрыванием образов народно-праздничной традиции и жактовского представления о хорошем тоне. Булгаков использует жанровую способность пира освобождать слово и поведение «от оков благоговения и страха божия», когда «все становится доступным игре и веселью» (М. Бахтин). Площадная комика сцены формируется на основе разыгрывания пиршественного этикета по нотам обычной бытовой пирушки с типовыми эмоциями. Так, с сообщением о приходе царицы (женщины!) в Бунше просыпается фатовство: он снимает повязку, несмотря на замечание Милославского, что у него «не царская физиономия», и совершенно неожиданно «надевает пенсне». Ритуал ухаживания разворачивается по восходящей: от галантного «целует руку царице» и «очень рад познакомиться» до «Скажите, пожалуйста, что, у вас нет отдельного кабинета?». А в промежутке — комически изображаются нормы так называемого светского общения: «Прошу вас к нашему столу», «Человек! Почки один раз царице. Простите, ваше имя отчество не Юлия Владимировна?». Здесь и стремление выглядеть умным, значительным, вести беседу о высоких материях: «Сейчас мы говорили на интереснейшую тему. Вопрос об учреждении жактов», и — под хихиканье царицы — щегольское упоение собственной га-

лантностью: «Рюмку кардамонной, Марфа Васильевна», «Еще рюмку под шучью голову». Комически обыгрывается автором и свойство пира не погребать, а обновлять мир: в ходе его вызревает мудрое слово, веселая правда. «Нарезавшийся» Бунша, который совсем недавно ужасался мнения общего собрания и необходимости быть царем, теперь, услышав слова поющих гусяров: «Куда едет собака крымский царь...», — горячо вступает за царя: «Какая это собака? Не позволю про царя такие песни петь! Он хоть и крымский, но не собака» [III, 459]. Только что он сокрушался, что не известил Ульяну Андреевну о своем отсутствии, и вот уже требует «румбо», напевает для гусяров современный танец и приглашает Юлию Васильевну «на один тур». Прилюдное развенчание шутовского короля в свою очередь венчается веселым и правдивым словом его соучастника: «Ничего, Федя, не расстраивайся. Ну, перехватил царь, ну что такого... с кем не бывало! Давай с тобой (*танцует с дьяком*)» [Там же, 460].

Социальный адресат осмеяния не скрывается автором. В пьесе «Блаженство» Булгаков именно соблазном питания испытывает суровую истину, изрекаемую Буншей: «Социализм совсем не для того, чтобы веселиться. А они бал устроили», — ворчит тот по поводу ликования в связи с праздником трудящихся всего мира. В утопическом светлом будущем осуществилась вековая народная мечта. «Положительный гиперболизм» идеи питья проступает в образе невиданного водопровода. На предложение Анны выпить шампанского Милославский деликатно спрашивает: «Нельзя ли нам спиртику выпить в виде исключения? — Спирту? Вы пьете спирт?» — переспрашивает Анна. «Кто же откажется?» — чистосердечно признается тот и слышит невероятное: «У нас, к сожаленью, его не подают. Но вот кран. По нему течет чистый спирт», на что восторженно восклицает: «Ах, как у вас комнаты оборудованы!». А затем уже следует: «Бунша, бокальчик!», «Бокальчик даме!», «За ваше здоровье. Еще бокальчик». На вопрос Анны «А я не опьянею?» следует опытный совет: «От спирту-то? Что вы! Вы только закусывайте. Князь, мировой паштет» [Там же, 396]. В этом и подобных эпизодах Булгаковым актуализируется способность вина вызывать веселье и радовать человека.

Однако в большом пространстве булгаковского художественного мира, где силен карнавальный обертон, тема вина получает специфическую огласовку и как тема вины. В позиции абсолютного верха, в трагическом звучании отмечена автором «неубранная красная как бы кровавая лужа» у ног прокуратора Иудеи. Сам прокуратор, поджидая Афрания с известием о казни, подливает себе вино в чашу и то и дело глядит «на две белые розы, утонувшие в красной луже». В мировой культуре, как известно, белые розы ассоциируются со святостью Спасителя. С появлением вестника, когда «красная лужа была затерта, убраны черепки и на столе дымилось мясо», Пилат приглашает его к столу: «Ничего не услышите, пока не сядете и не выпьете вина». Именно «вино» становится аксиологически связующим смысловым центром описываемой сцены: «Пришедший прилег, слуга налил в его чашу *густое красное* вино. Другой слуга, осторожно наклоняясь над плечом Пилата, наполнил чашу прокуратора... Пока пришедший пил и ел, Пилат, прихлебывая вино, поглядывал прищуренными глазами на своего гостя» [V, 293]. Под-

черкнутый цвет напитка воскрешает в памяти цвет крови и становится знаковой деталью, мгновенно соединяющей множество однотипных других, разбросанных по тексту романа, но сродненных принадлежностью к главной трагической ситуации: «белый плащ с *красным* подбоем» Пилата, «*багряный* военный плащ» Афрания, «*красная* лужа», «неприятнейшее *кровопролитие*», «*догорающие* колоннады», «заскорузлый *от крови* кошель», на котором «*кровь* Иуды из Кириафа», — и снова «*густое красное вино*». Булгаков подчеркивает значимость для него семы «вино».

Не отказавшийся и от второй чаши гость включается в характерную для булгаковской манеры описания беседу: «Превосходная лоза, прокуратор, но это — не “Фалерно”? — “Цекуба”, тридцатилетнее, — любезно отозвался прокуратор». Основной акцент поставлен на следующем, ритуальном по драматургии эпизоде тоста: «Пилат наполнил свою чашу, гость поступил так же. Оба обедающих отлили немного вина из своих чаш в блюдо с мясом, и прокуратор произнес громко, поднимая чашу: “За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!”». После этого допили вино, и африканцы убрали со стола яства...» [V, 294]. Возможно, Пилат из опасения громко произносит здравицу, но в любом случае само то, что после казни Иешуа он все же способен выговорить эти слова, удерживает на нем печать несмываемой вины. И Пилат, и его соучастник — оба представлены как трагически повинные, повязанные кровью сообщники. Многозначительным выглядит в аспекте темы несколько отодвинутый в тексте, как бы случайный штрих: на вопрос Пилата, в каких выражениях Иешуа отказался от напитка, предлагаемого перед повешением на столбы, Афраний отвечает: «Он сказал, что благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь» [Там же, 296]. Удивительное мастерство булгаковского строения текста обуславливает смысловое богатство скрытых внутри него семантических переключек: «Кого? — глухо спросил Пилат. — Этого он, игемон, не сказал». Этот мощный завершающий акцент оставляет Пилата в экзистенциальной позиции неизбежного одиночества — наедине и лицом к лицу со своей виной. Отсюда неслучайные детали в описании игемона: «внезапно треснувший голос», «хриплый голос».

В большом пространстве романа Булгаков нередко представляет веселую карнавальную вязь в и н а и в и н ы с акцентировкой образов материально-телесного низа. Так, например, в эпизоде посещения буфетчиком Соковым нехорошей квартиры вся ситуация разыграна на тонких сопряжениях значений. Представившись заведующим буфетом театра «Варьете», Андрей Фокич сразу становится обвиняемым. На его вину указывает Воланд: «В рот ничего не возьму в вашем буфете! ...Я, почтеннейший, проходил вчера мимо вашей стойки и до сих пор не могу забыть ни осетрины, ни брынзы. ...Драгоценный мой! Брынза не бывает зеленого цвета, это вас кто-то обманул. Ей полагается быть белой. Да, а чай? Ведь это же помои!» [Там же, 200]. В ответ Соков произносит неслучайное, по булгаковскому замыслу, слово: «извиняюсь», где сема «вино» присутствует в значении «снямаю с себя вину» — «Я не по этому поводу, и осетрина здесь ни при чем». Знаменитое «осетрину прислали второй свежести» встречает нравоучительную



отповедь Воланда: «Вторая свежесть — что за вздор! Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!». В ответ на обвинение буфетчик снова начинает: «Я извиняюсь...», т. е. снова пытается выйти из зоны виновности. Воланд же перекрывает ему ход: «Извинить не могу», — говорит он твердо. А далее на вполне понятном площадном языке потасовки буфетчику преподносится наглядный положительный урок. Бесцеремонно его ставят в конфузное положение, подставляя под зад хитрую скамеечку, «задняя ножка которой тотчас с треском подломилась, и буфетчик, охнув, пребольно ударился задом об пол». Падая, он поддел ногой другую скамеечку, стоявшую перед ним, и с нее опрокинул себе на брюки «полную чашу *красного вина*» [V, 201]. В данном случае «чаша красного вина» — площадная сестра красной, «как бы кровавой лужи» у ног прокуратора, она своего рода мета, удостоверяющая вину. На несмыслаемость ее Булгаков указывает дополнительным и многозначительным штрихом: «Полным горя голосом буфетчик отказался от предложения хозяина снять штаны и просушить их перед огнем». Таким, «в совершенно мокрых штанах» (т. е. навеки отмеченным) он и встретится позднее на лестнице несчастному Поплавскому; автор отметит, что он шел «как пьяный». Воланд же, как будто и не было этой театрализованной паузы, продолжает с того момента, когда Андрей Фокич попытался выскользнуть из-под указания на его вину: «Да, итак, мы остановились на осетрине? Голубчик мой! Свежесть, свежесть и свежесть — вот что должно быть девизом всякого буфетчика».

Булгаков, кажется, выстраивает эпизод по трагедийной кальке пилатовской сцены. Тонкая ирония окрашивает ситуацию выбора вина: «Чашу вина? Белое, красное? Вино какой страны вы предпочитаете в это время дня?» — любезно интересуется Воланд, а в ответ слышит: «Покорнейше... я не пью...». В мире булгаковских произведений это уже характеристика, которую, кстати, озвучивает Воланд: «Что-то недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы». Конечно, вина у каждого своя: Пилату — Пилатово, но, видимо, по Булгакову, преступление буфетчика не менее велико, что в плане осмысления нашей темы весьма значительно.

Ввиду того, что мотив вина архетипически соотносится с сущностной идеей гибели — возрождения как основы вселенской жизни, Булгаков естественно активно вводит его в бытийный контекст своих произведений. При этом и еда, и питье здесь по преимуществу носят праздничный, карнавальный характер.

В «Мастере и Маргарите» в сцене ликующего весеннего полнолуния гротескная фигура пьяного толстяка-бакенбардиста, со свистом шлепнувшегося в воду перед Маргаритой, рисуется Булгаковым в традициях народной смеховой культуры, восприимчивой к идее раскрепощающей, возрождающей силы вина. Отсюда акцентировка шутовства, чудачества, радостного, фамильярного типа поведения: «Я обознался, — воскликнет он. — А виноват коньяк, будь он проклят! — толстяк опустился на одно колено, цилиндр отнес в сторону, сделал поклон и залопотал, мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже Гессара, и про коньяк, и про то, как он подавлен грустной

ошибкой» [V, 238]. Эпизод появления этого весельчака выполнен Булгаковым в стиле гротескной поэтики с подчеркиванием поистине раблезианских особенностей его внешности: «Фыркание стало приближаться, и из ракитовых кустов вылез какой-то голый *толстяк* в черном шелковом цилиндре, заломленном на затылок. Ступни его ног были в илстой грязи, так что казалось, будто купальщик в *черных ботинках*. Судя по тому, как он *отдувался и икал*, он был порядочно выпивши, что, впрочем, подтверждалось и тем, что река вдруг стала издавать запах коньяку». Вольный фамильярный стиль характеризует все: в тон общему настрою и Маргарита «прибавила к своей речи длинное непечатное ругательство», а потом сказала, смягчаясь: «Ты бы брюки надел, сукин сын», на что толстяк «радостно осклабился». Вписанный в контекст общего праздника этот эпизод смотрится как одно из проявлений возрождающей стихии Вселенной.

Именно в такой роли предстает вино в сценах великого бала у Сатаны. Поистине космическим смыслом звучат написанные на грани реальности и фантастики сцены купания гостей Воланда в «чудовищном по размеру бассейне», из которого «подымался одуряющий запах шампанского»: «Здесь господствовало непринужденное веселье. Дамы, смеясь, сбрасывали туфли, отдавали сумочки своим кавалерам или неграм, бегающим с простынями в руках, и с криком ласточкой бросались в бассейн. Пенные столбы взбрасывало вверх. Хрустальное дно бассейна горело нижним светом, пробивавшим толщу вина, и в нем видны были серебристые плавающие тела. Выскакивали из бассейна совершенно пьяными. Хотя звенел под колоннами и гремел как в бане» [Там же, 263].

В лучших традициях сатурналий продолжено Булгаковым изображение необузданного хмельного веселья в самом невероятном обороте происходящего: «Голова Маргариты начала кружиться от запаха вина, и она уже хотела уходить, как кот устроил в бассейне номер, задержавший Маргариту. Бегемот наколдовал чего-то у пасти Нептуна, и тотчас с шипением и грохотом волнуемая масса шампанского ушла из бассейна, а Нептун стал извергать не играющую, не пенящуюся волну темно-желтого цвета. Дамы с визгом и воплем: “Коньяк!” — кинулись от краев бассейна за колонны». Бесшабашный кутеж описан автором как время своего рода обрядовой слитности, фамильярного контакта всего со всем, эксцентрического с балаганной комикой и цирковыми номерами: «Через несколько секунд бассейн был полон, и кот, трижды перевернувшись в воздухе, обрушился в колыхающийся коньяк. Вылез он, отфыркиваясь, с раскисшим галстуком, потеряв золоту с усов и свой бинокль. Примеру Бегемота решила последовать только одна, та самая затейница-портниха, и ее кавалер, неизвестный молодой мулат. Оба они бросились в коньяк...» [Там же, 264]. Купание в вине смотрится не как бесовский шабаш, а как безмерная изначальная радость бытия — своего рода «дионисийский восторг». Такой поворот изображения в концептуальном плане весьма значителен. Ницше писал: «И дионисийское искусство тоже хочет убедить нас в вечной радости существования; но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями» [Ницше, 1997, 121]. Эта философия, думается, очень созвучна мыслям Булгакова, создавшего в своем творчестве

трагический образ действительности и отчужденного человека, вопреки всему продолжающего сохранять веру в обновляющие силы самой жизни. В контексте мистерии весомой и значительной смотрится фигура Воланда, провозглашающего тост за бытие и пьющего кровь-вино из чудесным образом возникающей чаши. Булгаков обыгрывает древние обрядовые ритуалы, согласно которым «вино — позднейшая стадияльная замена крови, и крови разрываемого на части тотема — жертвенного животного; как эта кровь, имеющая евхаристическое значение, связана с образом исчезновения-появления, смерти-жизни, так и “вино” сохраняет значение смерти-воскресения и смерти-рождения... Питье крови — древнейший акт спасения и исцеления, и вино, становясь на его место, вбирает в себя его семантику, лишь обновленную тем, что “спасение” и “исцеление” уже носят земледельческий характер, характер оплодотворения и рождения» [Фрейденберг, 1936, 82]. Чаша Воланда наполняется кровью, брызнувшей из груди доносчика Майгеля, но совершившееся предстает не как убийство, а как справедливое возмездие, жертвоприношение, в котором видится бытийный смысл, и связь с семой вина устанавливается именно на этом уровне («там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья»).

Следует отметить, что в описании бала у Воланда ни разу не упоминается красное вино, а только коньяк, спирт и шампанское, вследствие чего исчезают и аналогии вина и вины. В другом семантическом поле предстает и образ крови: кровь как знак благородной породы («кровь — великое дело») и как освобождающая от земной тяготы субстанция («Маргариту окатили... какой-то горячей, густой и красной жидкостью. Маргарита ощутила соленый вкус на губах и поняла, что ее моют кровью»). Здесь даже и «чистый спирт» вызывает не привычное опьянение (Маргарита думала, что «ей будет конец от спирта»), а возрождение сил: «живое тепло потекло по ее животу, что-то мягко стукнуло в затылок, и вернулись силы, как будто она встала после долгого освежающего сна» [V, 268].

Вполне закономерным является вкрапление в структуру этих глав карнавальной стилистики — остроумных шуток, розыгрышей, вольного оборачивания привычных смыслов. «Ноблес облич, — заметил кот и налил Маргарите какой-то прозрачной жидкости в лафитный стакан. — Это водка? — слабо спросила Маргарита. Кот подпрыгнул на стуле от обиды. — Помилуйте, королева, — прохрипел он, — разве я позволил бы себе налить даме водки? Это — чистый спирт!» [Там же, 268]. На авансцену изображения выходит Бегемот с невероятным гастрономическим шутовством (он «отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел и после этого так залихватски тяпнул вторую стопку спирта, что все заплодировали»), сочиненной к случаю историей о том, как «в пустыне... питался мясом убитого им тигра», и со своеобразной реакцией на убийство барона: «Со мной едва истерика не сделалась, — добавил кот, облизывая ложку с икрой». Мозаика всех этих веселых мелочей, сочиненных Булгаковым, дает почти физическое ощущение справедливости произнесенных Коровьевым слов: «Ах, как приятно ужинать вот этак, при камельке, запросто, в тесном кругу». Весело преподнесенное идеальное выглядит бесхитростной и полноценной нормой, которой не требуется никаких доказательств.

Но по логике романа, где комическое сопряжено с трагическим, не требуется доказательств и тому, что высвобождение подлинной человеческой природы возможно только через уход из жизни. Так, в сюжете вино снова начинает соотноситься Булгаковым с образами крови и смерти, и появляется «то самое вино, которое пил прокуратор Иудеи» — фалернское. Отравленное вино. Азazelло извлекает его «из куска темной гробовой парчи»: «Вино нюхали, налили в стаканы, глядели сквозь него на исчезающий перед грозой свет в окне. Видели, как *все окрашивается в цвет крови*» [Там же, 358]. И нет нужды, что настоящее фалернское — белое вино: авторская логика такова, что именно апокалиптические скорбные аккорды венчают историю жизни героя: «Все окружавшее мастера в подвале окрасилось в черный цвет, а потом и вовсе пропало». И малоутешительным смотрится новый поворот действия — оживление отравленных с помощью нескольких капель «того самого вина», ибо все это уже о другом.

Подтверждением тому, что Булгаков намеренно и оценочно включал в тексты анализируемые знаки, являются и страницы эпилога к роману «Мастер и Маргарита». Создавая в нем образ потока жизни, писатель не преминет несколько раз внести в повествование знакомые штрихи. Так, например, со скрытой усмешкой о Степе Лиходееве он скажет, что тот «совершенно перестал пить портвейн и пьет только водку, настоящую на смородиновых почках», а Никанор Иванович Босой «напился до ужаса (вспомним «Я не пью», сказанное Воланду), увидев в газете окаймленное черным объявление о том, что Савву Потаповича в самый расцвет его карьеры хватил удар» [Там же, 379]. За каждым из этих упоминаний — реально бывшее, смешное и драматичное, память о котором остается в сознании героев, опровергая успокоительное «это только снилось». И особым знаком безотрадности смотрится неслучайно обиходная деталь — «чай». Она сигнализирует об иссякании жизненной энергии вследствие рокового заблуждения и равно относится к описанию двух зеркально соотнесенных автором «больных». «*Николай Иванович, где вы?.. Идите чай пить!*», — крикнет «неприятный женский голос» вчерашнему «борову», отрывая его от сладостных видений и горького раскаяния («Эх я, дурак! Зачем, зачем я не улетел с нею?»). Неожиданно и многозначительно соотнесенной с этим штрихом смотрится как бы случайная подробность: на столе возле постели Бездомного *Ивана Николаевича* (!) лежит «заранее приготовленный *шприц в спирту и ампула с жидкостью густого чайного цвета*» [Там же, 383]. В том и в другом случае грезы и сон становятся вынужденной заменой действительности.

Подводя итоги наблюдения, можно сказать, что Булгаков, используя поливалентность образов еды и питья, разработал множество оригинальных изобразительно-выразительных приемов и способов формирования с их помощью новых смыслов. Эстетическая активность предметности такого рода ярко проявилась на разных уровнях художественной структуры и органически вошла в согласие со стилевыми законами булгаковского творчества, с его склонностью к социальной и психологической смещенности изображения, к карнавализации, гротескному остраниению и трагикомическому пафосу.

- Аверченко А.* Дюжина ножей в спину революции // Лит. рус. зарубежья: Антол. Т. 1, кн. 1. М., 1990.
- Булгаков М. А.* Записки на манжетах // Булгаков М. А. Чаша жизни. М., 1989а.
- Булгаков М. А.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989б—1990.
- Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1995.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1997.
- Пивдунен М. В.* Мотив вина в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в свете легенды о святом Граале // Мотив вина в литературе: Материалы науч. конф. Тверь, 2002.
- Ремизов А.* Взвихренная Русь. М., 1990.
- Розанов В.* Апокалипсис нашего времени. М., 2000.
- Фрадкова И. А.* Мотив вина в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Мотив вина в литературе: Материалы науч. конф. Тверь, 2002.
- Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

**Н. Ф. Сгибнева**

## **НИЩАЯ РУСЬ В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XI — НАЧАЛА XV В.**

Блажени нищии духомъ, яко тѣхъ есть  
царство небесное

Мф. 5, 3

Идея нищелюбия и милосердия постоянно актуализировалась в общерусском литературном процессе, в связи с чем интересно обратиться к истокам ее национальной интерпретации в Древней Руси. Образы *нищих, бедных, убогих* людей всегда интересовали древнерусских писателей. Пристальное внимание древнерусской письменности к этим людям во многом было обусловлено христианизацией Древней Руси, оказавшей решающее влияние на все сферы жизни общества, в том числе и на восприятие нищих, убогих бедных.

На протяжении Средневековья тема нищенства варьировалась в зависимости от устроений людей, обостряясь в периоды общественных депрессий. Важно представить художественное воплощение идеи в контексте исторического развития поэтики. Произведения древнерусской литературы, позволяющие проследить этапы развития идеи, относятся к различным жанрам, как нарративным (летописи, жития), так и поучительным (послания, поучительные слова). При этом они имеют образную доминанту, соотносимую со временем появления и бытования текста.

Христианство сформировало особое отношение к нищим как к людям, причастным *свято*. Состояние нищеты обретало силу духовной ценности, своеобразной доблести, позволяющей приблизиться к Царствию Небесному. Нищета становилась нравственным идеалом, ведущим к вечному спасению.